Кім Скалацький



КОЗАК-БАНДУРИСТ МИКОЛА МАМАЕНКО

КОЗАК-БАНДУРИСТ МИКОЛА МАМАЄНКО

або страшна вертепна драма «Ізбієніє вифлиємських младенців стольного граду Києва в ніч на Різдво нового 7516 року від створення світу.»

Написав у гайдамацькому стилі і видав власним коштом
многогрішний маляр полтавський, майстер і кавалер
Кім Скалацький

Наукова редакція доктора красних мистецтв і письменства
Сорбонського університету, лауреата премії
«Золота карафка», Великого магістра ордену «Вільні муляри
піднебесної», почесного командора лівої і правої ложі
Аркадія
Давидовича

ПОЛТАВА
SIMON
MMIX

Пам'яті
Наталії Семенівни ШКАРОВСЬКОЇ
та Стефана Андрійовича ТАРАНУШЕНКА

Мистецтво належить мистецтвознавцям.

Аркадій Давидович,
брат автора по ордену.

Кому дозволена мета, тому дозволені і засоби.

Герман Бузенбаум,
ієзуїт, опонент автора з питань практичної філософії.

Ніхто не чує більше дурниць, ніж картини у музеї.

Едмон Гонкур,
один із французьких братів, який заповідав автору свій капітал.

Інтродукція,
в котрій автор повідомляє, що він іще живий і знаходиться у доброму гуморі.

Напередодні 2009 року пані Лідія Лихач подарувала мені художній альбом «Козак Мамай» (вид. Родовід / Оранта, 2008)— прекрасний друк («Майстерня книги»), гарний дизайн (Ілля Павлов, Марія Норязян). Спасибі фотографам — їх аж 12 — гарне різдв'яне число. Спасибі пані, Лідії — їй взагалі — тому, що вона зробила і робить для нашої культури, — немає ціни. Десь аж на третій день — після задоволення від споглядання репродукцій — почав читати. Почав з «Бібліографії» і здивувався: чому названі автори, які до «мамаєзнавства» додали на копійки, а про мене — а я таки додав не менше як на гривню — ні гу-гу. Навіть у примітках дрібним шрифтом. А доробком моїм автори тексту і каталогу користуються. Спочатку я трішки не те що розсердився, а якось посмутнішав, як той козак, котрому у чарці

вже оковитої не стало… Але потім, коли прочитав дослідження Станіслава Бушака та ознайомився з каталогом (Валерій та Ірена Сахарук), я зрозумів: то шановні автори мене навмисне не згадали. Вони, напевне, думали так: коли згадаємо, то побіжить Скалацький по Полтаві та буде усім показувати, що він потрапив до такої гарної книги — один на все місто. Як колезький регістратор Митя Кулдаров, герой оповідання А.Чехова «Радість». І не було б від того користі ні авторам ні науці. А от коли ми його не згадаємо, -він, може, і розсердиться і подумає про нас щось не те (ради св. мистецтва переживемо), але ж який результат буде! — напише статтю, у котрій признається у всьому, що про «мамаїв» знає, про що ніде не писав і нікому не розповідав, тобто, як сказав би поет, «проллє світло на всі темні закутки предмета нашої гордості…» Тож маю подякувати шановним авторам, що вони усе так мудро передбачили. Справді, коли б вони мене згадали, я б нічого не писав і лишався б у лінощах, переповнений гордістю і задоволенням.

Частина перша,

у котрій автор згадує свою молодість, чужих молодиць, полювання на «мамаїв» та боротьбу партапарату із зеленим змієм.

Наприкінці 60-х років уже минулого століття після попередньої рекогносціровки, з благословління Івана Макаровича Гончара з'явився я у с. Романівка Глобинського району — влітку, під час своєї відпустки. Саме там відбулась моя перша зустріч з «козаком-бандуристом». Картина не була підписана і мені довелося неодноразово навідуватися у старі козацькі містечка та села — Остап'є, Запсілля та інші, щоб вияснити, хто ж малював цього нетрадиційного — на коні — «мамая». Добрим словом згадую місцевого художника Петра Хвостенка, який возив мене на мотоциклі тими місцями. Старі люди ще пам'ятали майстра — Федора Яковича Стовбуненка. Ще був живий хрещеник художника, 80-літній Антон Дем'янович Карабак, якому я забов'язаний переконливими даними про остап'ївського цехового маляра. Двох «Бандуристів» Стовбуненка здобув я для свого

музею. Один з них поданий у тексті (іл. 56), але у каталозі він, як і перший (бл. 1890 р.), відсутній. У Запсіллі мені пощастило відкрити ще одного автора «мамаїв», Полікарпа Захаренка, відомості про якого записав від дочки його товариша, різб'яра і позолотника К.В. Костенка. Ганна Костівна зберігала інструмент свого батька, в кутку стояв кіот його роботи з іконою пензля П. Захаренка, на стіні висів його ж «Козак-запорожець».

У Запсіллі — а я мріяв про справжнього «мамая», старого, XVIIIст., і щоб на дошці — мені повезло. Напитали такого у одних людей. «Був, — говорять, але дід наш продав його другому...» Шукаємо з Петром другого діда. Знайшли. «Де ж „Бандурист"?» — «У погребі. Стіл з нього зробили». Не встигли хазяї мене попередити, як я у той погріб буквально влетів — не було там драбини, та, дякуючи Богу, нічого собі не покалічив. Справді, у погребі — стіл, на ньому банки з соліннням. Витягли стіл. Боже ж ти мій... Козак є, але ж без голови. Якраз по шию відтята голова і півконя — теж з відтятою головою. Який жах... Але «розположеніє планид» було тоді на мою користь. Таки знайшли голову козацьку біля літнього коров'ячого стійла. Нічого на тій, уже «бубликом», дошці не було видно. Дома кілька місяців виправляв її, а потім допоміг «ящик Петтенкофера» — після регенерації з'явилася і голова козацька, і кінь. Коли усі операції були закінчені, я, гордий і задоволений, з'явився на обласну закупівельну комісію — вона була у краєзнавчому музеї — з «Бандуристом» та ще за компанію з Калеником (народна картина «Де моя хата?»). Головою комісії був директор краєзнавчого музею, досвідчений партпрацівник Оніпко Максим Данилович. Він був гарною людиною, але його лінія ніколи на розходилась з партійною. Остання ж на той час з «мамаївською» не співпадала: партія саме боролася із «зеленим змієм». Максим Данилович розсердився на мене і вигнав геть разом з моїми «алкоголіками». Я розсердився у свою чергу і віддав «Мамая» Дмитрові Гнатюку — у ті часи він неодноразово консультувався зі мною на предмет комплектації своєї колекції, першу виставку якої екс- 1
понував у нашому музеї. З його колекції «Мамай» перейшов до Запорізького художнього музею.

А тоді, у Запсіллі, пов'язавши дошки з «Мамаєм» та заплативши хазяям ціну гарного нового столу, несли його з Петром

до мотоцикла (він стояв за Пслом) через усе село. Зустрічає нас якась жінка і відразу, глянувши на дошки, говорить: «Я знаю, що ви несете. Це „Козак-бандурист“ Чигрина. Ще при Катерині, як Січ ліквідували, приїхав він у наші місця і тут поселився. Ми від нього ведемо свій рід. Усі ми Чигринці. А ця картина висіла у нього в хаті — так переказують старі люди. А чи він малював, чи ні — того не скажу».

Частина друга,

в котрій автор від приємних спогадів переходить до прози життя та ділиться із складачами каталогу, подружжям Валерієм та Іреною Сахарук, своїм досвідом полювання на зайців. Ростислава Забашту (н. редакція) автор ні тут, ні далі не згадує, оскільки не зміг віднайти слідів такого спритного чоловіка.

Нарешті, від «літератури» перейдемо до науки, до каталога, який склали Валерій та Ірена Сахарук.

Чи криза у Києві уже дає себе знати, а чи хто заважав їм, тільки розбіглися у них «мамаї» хто куди, немов зайці після пострілу мисливця. Хронологія, осередки, автори картин — усе пішло шкереберть. Автори «мамаїв» де-інде тримаються купи, ось, бачу, і чигиринський осередок «біг» у одному напрямку. Від «мого», що на дошках, (№ 38 по кат.), відірвалися ще два варіанти — цього ж автора — № 26 і 90-й. Про те, що це один автор, свідчить:

1. Ідентичність «стилю», манери письма цих картин;
2. Аналогічність форми і стилізації зображених предметів, одягу, фігур тощо;
3. Абсолютна ідентичність почерку, літер — вони навіть написані однією і тією ж фарбою (можете зробити аналіз у рест. майстернях).

Як можна було це не помітити? Подивіться, як цей художник малює лук. Яка стилізація! У жодному «мамаї» подібного не побачите. І ось ще кидається у вічі така деталь. Художник, автор, безумовно не цеховий, звичайний «богомаз», «партач». А на № 26 кінь ніби «з другої опери». Звідкілясь забіг. Уявляю (не лише ж доктори і кандидати мають право на фантазію): малює «бого-

маз» № 26-й, а до нього заходить «цеховий», критично дивиться і говорить: «Дай мені пензля, покажу тобі, як малювати коня...» На мою, думку кінь цей з чигиринського осередку, з Черкаської обл. — погляньте на коней № 2, 63, 64, 66. Тепер згадайте, що говорила та невідома жінка, яка зустріла нас з Петром Хвостенком, коли ми несли дошки з «мамаєм». «...А, це козак Чигрин...» То таки, мабуть, автор цих троьх (№ № 26,36 і 90) з Чигирина, десь з того кутка, а потім уже переїхав (а чи як власник картини — перевіз) до Запсілля. І, як це в українців часто, вуличне прізвище у нього було «Чигрин» і рід від нього пішов — Чигринці. То для зручності не буде великого гріха, коли автором цих трьох варіантів я назву Чигрина — з питальним знаком. Якщо хто до цього ще щось знайде більш переколиве — дай Боже.

Частина третя,

у котрій автор знову повертається до приємних спогадів молодості та згадує про зустріч з істориком мистецтв Петром Петровичем Гнєдичем та художником Анрі Реньйо у 1900 р. на Всесвітній 2
виставці у Парижі.

Але покінчимо з моїми «Захаренками» і «Стовбуненками». Захаренко Полікарп Данилович нар. 1 березня 1876 р. у с. Запсілля (а не в Остапйому, як у каталозі), помер 16 березня 1934 р. на ст. Торез Донецької обл. № 88 не П. Захаренка, а Ф. Стовбуненка. Ця картина датована — 1893 р. Здається, хтось із Полтавських «збирачів» приносив мені її на реставрцію (фрагмент у моїй книзі «Пошуки, знахідки...», ст. 40). Чомусь у каталозі відсутній «Козак-бандурист» Ф. Стовбуненка (ПХМ, інв. № Ж530, п.,о., 83х71) — перший з відомих, де козак на коні (бл. 1890 р.) — «романівський бандурист».

Тепер поглянемо на № 86 (Чернігів. х. м.) — краще назвати його «Козаком-бандуристом», а не «Мамаєм» — такої назви у Остапйому не знають. Автор цієї картини теж Ф. Стовбуненко. Щоб у цьому переконатися, покладемо поруч усі відомі картини Ф. Стовбуненка і порівняємо усе, що потрібно для атрибуції, а також кухню живопису, додавши матеріал — полотно, грунт, підрамки, цвяхи...(Стовбуненко не користувався підрамками,

полотно прибивав до рами). Звичайно, тотожність шрифту, почерку — дуже важлива річ. У одного і того ж автора шрифт міг мати якісь варіанти — бути простішим чи складнішим, «молодшим чи старішим» (залежно від часу написання та навіть від віку автора), але почерк лишався індивідуальним. Так і у Ф. Стовбуненка, як і те, що у радянські часи зникає «ъ», замість «ѣ» пишеться «і» і т. д. Дослідників «мамаїв» заносить куди завгодно — в Індію, в Сер. Азію, до половців, а те, що під носом — тексти, ніхто не здогадався роздивитися на предмет тотожності в різних картинах, щоб зробити висновок: то одна і та ж рука, один і то йже автор.

Але повернемось до наших «мамаїв». Про зміну композиції у Ф. Стовбуненка. Його «чернігівський бандурист» ще сидить на землі, а після 1885 року (гадаю) — вже на коні. І коли б не було «романівсього бандуриста», мені ніколи б не прийшла в голову думка, що та композиція іде від західно-европейського твору. У 1885 р. вийшла «История искусств» П.П. Гнєдича і там, у третьому томі є репрод. з портрета ген. Пріма роботи Реньйо (Анрі
3 Реньйо, «Хуан І восьмого жовтня 1869 р.», 1872 р., музей д'Орсе, RF 21) — порівняйте його з «романівським бандуристом». Мабуть, у мене більше підстав робити такий висновок, а ніж у тих дослідників, які виводили композицію сидячих «мамаїв» від монголів, уйгурів чи половців. Але я не страждаю «докторськими галюцинаціями» і не стверджую, що це було саме так. Це могло бути і це цілком природно. Не виключено, що у Ф. Стовбуненка був «Гнєдич». Я, до речі, з його «Історією» познайомився не у Полтаві, а у с. Шишаки, у іконописця В.Г. Сухоноса (Суханова). А Ф. Стовбуненко був не якийсь там «народний художник», як пише Ст. Бушак, а «живописец с. Остапья Хорольского уезда» ікони та портрети якого експонують у 1902 р. в СПБ на «Всероссийской кустарно-промышленной выставке».

А Ст. Бушак розводить руками: «Свідчень мало і вони суперечливі». Суперечливі лише висновки деяких дослідників, на які, нарешті, слід «пролити світло».

Частина четверта,

в котрій автор не розуміє, куди він потрапив — чи на партійний семінар на тему «Три источника и три составные части марксизма-ленинизма», чи на «КВН». Він також попереджує: безвідповідальність може привести навіть до воєнного конфлікту.

Спасибі пану Станіславу — він усі ті висновки наводить у «дослідженні» — від Данила Щербаківського до Тетяни Марченко.

«... постать козака-бандуриста... якось мимоволі наводить думки на Схід і примушує там шукати паралелі... особливо з арабського, перського, турецького мистецтва» (Д. Щербаківський). І пішли паралелі. П. Білецький («наймамаїший» дослідник): «...звідки в Україні могли з'явитися буддійські ікони, та ще й у такій кількості, що народ запам'ятав їх навіки? Виявляється, що в кибитках кочівників-завойовників тібето-монгольскі ікони не лише могли бути, а й, безумовно, були. В. де Рубрук 1253 року в зв'язку з хибною чуткою, згідно з якою монгольський хан Мангу прийняв християнство, вирушив до нього... У книзі де Рубрук докладно описав свою подорож, маршрут якої пролягав через Україну, де він бачив ікони тібетського письма. Йому пояснили кочівники, що це портрети поважних померлих... Так і українці могли свого часу брати портрети хоробрих завойовників, яких згодом ототожнювали з козаками. Зайвим підтвердженням справедливості цієї гіпотези є вираз обличчя більшості мамаїв, пронесений копіїстами крізь віки: козак примружив очі, на вустах його затаїлася типово буддійська... посмішка. У лавах батиєвих військ воювали на лише татари, а й буддисти-ламаїсти, уйгури... у чиїх кибитках були ікони засновника їхньої секти — Дзунхави у позі „дх'яні мудра". Ось звідки пішли наші українські мамаї!» — Хоч стій, хоч падай. Але це ще таке... Ст. Бушак у «дослідженні» наводить «цікаві ідеї» докторської дисертації, присвяченої «фольклорним та етно-історичним аспектам походження та функціям образів українських народних картин» Ол. Найдена: «Виходячи з концепції про існування величної системи української праміфології», він стверджує, що в народному живописі «відображені найбільш характерні риси українсько- 4

го менталітету, а сама українська народна картина щодо основних її сюжетних і образних факторів також сягає доісторичних обрядово-міфологічних глибин, має витоки у давньому родовому переказі». Визначаючи унікальність картин «Козак-мамай» та деяких інших, він зазначає, що їхні образи слугують «своєрідними національними атрибутами-символами, маючи своїми витоками «фольклорно-колективні традиційні фактори культури, а не індивідуально-авторські, притаманні сучасному мистецькому примітиву, що „не має коріння в культурах минулого". Щодо цих „атрибутів і витоків" виникла у мене така паралель. Коли б то у нас побутувала народна картина на тему відомої приказки „Так, сказав бідняк і поліз на Парасю" з відповідним супроводжуючим текстом, дослідники наші — без сумніву — і те звичайне явище, яке сягає ще більших доісторичних глибин, аніж у Ол. Найдена, безумовно пов'язали б з культурою і традиціями Сходу — епохи Ін та Джоу у Китаї, індійською Кама-Сутрою, не минули б і японську гравюру XVII–XVIII століть та сороміцьких пісень української повстанської армії. Звичайно, були б прибічники і західних впливів. Підсумки зробив би Ол. Білецький — він, як чоловік розумний, після усіх „витоків і впливів" написав би: „...подібність деталей не свідчить, однак, про те, що первісний варіант „Бідняка і Парасі" був скопійований з якогось давньо-монгольського зображення. Зате ця подібність є доказом того, що спільні умови життя викликають появу схожих мотивів у образотворчому мистецтві". І я підписався б під цим висновком. З Ол. Найденом, який би стверджував, що ця картина з Парасею є „своєрідним національним атрибутом-символом", я теж погодився б, але коли б він почав захищати „колективні традиції" (наводячи приклади з Біблії), я з ним категорично не погодився б не лише з морально-етичних міркувань: того у нашому народі ніколи не було (ну одна там на рік ніч на Івана Купала...) Як, до речі, і ця наша „народна картина", яка є явищем „індивідуально авторським", а не „фольклорно-колективним".
5 Сам термін „народна картина" є умовним і свідчить про те, що ці картини побутували серед простого народу, але творцями її були індивідуальні майстри — ремісники і богомази. Ті ж, що малювали ікони. Самодіяльних художників, пане Олександре Бушак, у козацьку добу не було. І зв'язку, як Ви пишете, „мамаїв"

з іконописом та козацьким портретом теж не було. Ніхто їх не „зв'язував". Це все рівно, що писати про зв'язок творів Васнецова на казкову та билинну тематику з його розписами Володимирівського собору та портретами. Слід також вживати не приблизну „фольклорно — мистецтвознавчу" термінологію, а таку, яка існувала в ті часи-то буде ближче до науки. „Професійний, непрофесійний, народний художник" — це ні про що не говорить. Ні цехові, ні богомази академій не закінчували. І у цехових буває така „професійність" … особливо ж коли вони брались за якийсь новий для них жанр, наприклад тих же „мамів". Коли Ст. Бушак пише: „Народний художник Стовбуненко", — можна подумати, що Л.Кучма присвоїв іконописцю Федору Стовбуненкові звання „народного" — посмертно. „Самодіяльних" у козацьку добу не було. У вільний від роботи час ніхто не малював. Хоча питання про „інситних", „примітивістів" лишається відкритим. Творчість малярів тих часів індивідуальна — на відміну від селянської, яка має колективний характер. Хтось пише: „Тисячі копій з „мамаїв" розходились по всій Україні". Не копії, а один і той же художник міг робити безліч повторів, варіантів. Хоча не виключено, що хтось робив і копії (В.Хитько, напр.), але робив їх не „народний художник", а іконописець — цеховий, або богомаз.

Нарешті, розглянемо дуже важливий постулат „мамаєзнавців" 6
про ідейно-виховне значення „мамаїв" та їх місце у нашому менталітеті, а відповідно у нашому поступі до… — до того, до чого ми йдемо. Ст. Бушак: „… в „мамаях" закодована дуже важлива для української душі інформація, котра передається з покоління в покоління, визначаючи засадничі риси нашого національного характеру. Цю думку він підсилює висновками відомих дослідників. П.Білецький: „„„Козакам — мамаям" не вклонялися… як іконам, але їх шанували як своєрідні пам'ятники героїчним часам козацтва… Картини „Козак Мамай" відбивали багатовікові мистецькі та ідеологічні переживання…" А ось дуже цікава його думка про ріст популярності картини типу „Козак — душа правдивая" (там боротьба з вошами) : " … Вельми знаменною ознакою часу є велика кількість картин типу „Козак — душа правдивая", що набувають іронічного відтінку у той час коли ліберально-націоналістична інтелігенція вдарилась до огульної

ідеалізації козаччини…“ Тетяна Марченко: „Образ козака на народних картинах-то велична, викристалізована віками думка народу про свою сутність“.

Подивимося, яка там сутність, героїка, яка важлива інформація для нашого вдосконалення. Ось основні штрихи: „Козак Гордей Велегура у него добра натура: в степу ляхів розоряє, а у корчмі пропиває“… „Козак — душа правдивая, сорочки не має,
7 коли не п'є, то воші б'є — таки не гуляє“… „Ні о чом козак не туже, є горілка-то й байдуже…“, „як молодий був, була в мене сила, ляхів борючи і рука не мліла, а тепер і вош одоліла“… і тому подібна гумористична „попса“.

П. Білецький: „Дивує те, що ніколи ми не бачимо розправи над такими ворогами козацтва, як турки або шляхта“. У тому й справа, що те все… було та й минулося — у 2-й пол. XVIII ст., коли з'явився сюжет з «Мамаєм», уже з турками і поляками не воювали. Але на останні подвиги козаку лишились не одні воші. На «мамаях» була таки боротьба. Щоправда під картинами текстів не було, лишень репліки на самих картинах, які лунали з гайдамацьких уст: «Змилуйся, пане Мамаю, ні копієчки грошей не маю». «Грошей не треба, нам платять спасенієм з неба». «Пий не лінися, та тягни на дуба Мися». На картинах бачимо, як одного «жида» тягнуть на мотузці, другий уже висить на дубі догори ногами. Поряд гайдамаки п'ють горілку біля вогнища. «Пийте хлопці і гуляйте, а Мося не забувайте. Тягніть Мосю на гілляку мов бішену собаку». П.Білецький: «У Житомирському історико-краєзнавчому музеї зберігається картина, де з огидними натуралістичними подробицями зображено, як гайдамаки здирають шкіру з живих людей (якої вони національності Платон Олександрович не уточнює). І це у нас з «доісторичних глибин», і це наші «атрибути-символи» — хіба можно не вірити доктору Ол. Найдену, адже за ним стоїть — скільки кандидатів, докторів голосувало «за» не знаю, мо і увесь «конклав». Гадаю, у ті часи гарні б з них вийшли гайдамаки…

Я ось бачу — по тексту — що Ст. Бушак дещо розуміє, інакше він би не написав: «Треба бути обережним у висновках, які повинні базуватись на основі вивчення фактичного матеріалу, а не на основі ефектних припущень».

Але висновки Ол. Найдена, за які він отримав доктора, то

вже серйозніше ефектних припущень. Телефоную своєму знайомому в Київ. Він, до речі, теж доктор, але захищався ще у «старосвітські» часи. Запитую щодо «менталітету» . — «Ой, у нас тут такий „шиз“ пішов…» Я, звичайно, теж здогадувався, але у цьому напрямку Ол. Найден поза підозрою. Днями я ознайомився з його книгою «Українська народна лялька» — все в нормі. Тоді залишається «конклав», заложником якого, схоже, став Ол. Найден. Він знав, що від нього чекають, щоб благословили на доктора, і гадав, що ніхто того реферату не читатиме. Але «гайдамацький конклав» прорахував усе, аж до кризи. За нею — безробіття, у пересічних громадян часу — греблю гати, то знічев'я почнуть читати усе аж до автореферату Ол. Найдена, який нагадує їм про «засадничі риси нашого національного характеру». Про нього громадяни уже забули. — А, — згадають вони, — он хто винен! І пішло, поїхало аж до війни з Ізраїлем. Отакі «коржики» виходять…

… І коли будуть аналізувати причини наших поразок на фронті і шукати винних, я впевнений — «конклав» (а там, говорив мені мій київський товариш, голосують таємно, не поіменно) … «умиє руки» і усі «гулі» дістануться доктору Найдену: чому розворушив «засадничі риси» народу, а до боротьби його не підготував. Адже спочатку слід було написати пісні на зразок «Если завтра война»… чи «Броня крепка и танки наши быстры», а потім уже реферат.

І якщо з П.Білецького вже взяти нічого, та його можна і зрозуміти — молода і чарівна Тетяна Марченко і не одного б доктора «замакітрила» аж до не сприйняття досить категоричних у її дослідженні висновків (воно було «рекомендоване інститутом до друку» — пише Олесь Пошивайло — і опубліковане у 1991р. — Київ — Опішне): «Скарані на смерть вороги, які звисають з дуба… — я усю цитату подам далі, — так буде з кожним, хто посягне на незалежність українського народу». По молодості можна і не таке втнути, але ж щодо «конклаву» «многажди оступененного» — хіба не викрешувалась з їхнього голосування та іскра, яка може запалити ворожнечу між дружніми народами — українським та єврейським? У мене це риторичне питання, яке повисло у повітрі, але ж воно може колись і впасти.

Частина п'ята,

у котрій автор нагадує, що гайдамаччина, як і народна картина «Козак Мамай», виникла на території Правоб. України, яка була у складі Речі Посполитої, та розповідає, як зфасильсифікована дата спрямувала дослідників на хибний шлях та про усілякі інтимні речі, які стосуються «мамаїв» і «мамаєлюбців»

Про те, як було насправді, коли і при яких обставинах з'явились «мамаї», дізнаємося таки з книги П.О. Білецького, виданої ще у 1960 р. — вона у мене з його дарчим підписом.

Відкинувши усі «галюцінації», роблю такі висновки (я майже цитую Платона Олександровича):

О. Скальковський у 1820-х роках розшукав архівні матеріали про гайдамаку Мамая і підготував «канву для романов «Порубежники», де пише: «Пам'ять про Мамая зберігається у своєрідній картині, якої тисячі копій ви побачите по всій Україні...» На картині поряд з головною постаттю зображений повішений на дереві гайдамака. Скальковський вважав, що такі картини вироблялися поляками у 1760-х роках і виставлялись по корчмах і ярмарках, щоб залякувати потенціальних гайдамак. Це твердження Скальковського ніхто не заперечував, оскільки збереглися з підписаними на польській мові зображення подібних Мамаю розбійників — Гонти, Бондаренка, Залізняка.

Слід зауважити: зображення взагалі бандуриста були і до «мамаїв». У каталозі (№ 1) бачимо таку картину з Львів. карт. галереї — це, на мою думку, робота польського художника. Остільки і «мамаї» пішли від поляків, то початок у каталозі може бути і таким. Але далі майже усе «пішло, поїхало»... Другим мав би бути Бондаренко (№ 12) — теж польського художника- з етнографічно вірним зображенням одягу та ін. предметів, вправним, як на той час, реалістичним малюнком (який гарний у ракурсі кінь!). Третім має бути № 19 — «Мамай гайдамака» (Нац. музей іст. України). Саме від подібних «Мамаїв», ще не народних, пішли останні. П. Білецький стверджує, що композиція «мамаїв» з'явилась задовго до гайдамацького руху: «Головним запереченням того, що картина виникла у зв'язку з певним гайдамакою, є велика давність композиційної схеми, яка, безумовно, сягає у час до XVIII ст.» Далі (ст.6), як аргумент, він приводить харківського

«бандуриста», датованого 1642 роком. Але, як людина уважна і розумна, він відразу помітив протиріччя: «Остільки на картині 1642 р. є рядки, тотожні монологу „сокиринського вертепу“, а час його виникнення не раніший від 1746 р., не виключена можливість, що вони прийшли в монолог з підпису популярної картини, а не навпаки». «Але згодом, — це вже пише Ст. Бушак, — учений дійшов висновку про її пізніше виконання — на межі XVIII — XIX ст. Це також підтверджує детальний аналіз художньо-композиційних особливостей цього твору. Харківські дослідники вважають, що вказана робота є лише копією з твору, написаного в 1642 р.» (ст. 44).

Усе це — гадання на «кофейній гущі». Дивимось текст, порівнюємо з датованими «мамаями» -№ 46 (1832 р.), у якому літери ближчі до XVIII ст., а на харківському — до середини XIX ст. Врешті, то різні автори, то провінція і шрифт міг «відставати» від «столичного», а у різних авторів елементи «архаїзму» могли теж бути різними. Але я в цьому альбомі взагалі не бачу XVIII ст., за винятком польських авторів. Харківський «мамай» то ніяка не копія з XVII ст. і не межа XVIII–XIX. Відкрийте № 66. Чи не здається вам, що це один і той же автор? У всьому разі — один осередок, Чигиринський. А № 2 на 200р. ближчий до 1842-го. Звідки, запитаєте, 1642-й? А ви гадаєте, у живопису не було фальсифікації? Як у літературі — «Книга Весела», «Історія 10
Русів».

З середини XIX ст. художники «наклепали» стільки лжепортретів — Мазеп, Полуботків, Орликів… — на замовлення патріотичної інтелігенції. Яворницький замовляв «Мамаїв» — бо не вистачало — через О. Сластьона (їх малював миргородський художник В. Хитько). І це ж я знаю лише один факт, а скільки їх було ще? 1642-й рік — це фальсифікація, як і 1690-й (№28). Шкода, що переді мною немає оригіналів, але і по гарним репродукціям теж можна багато чого побачити.

Отже, 2-й, харківський, відносимо до групи чигиринських «мамаїв». Його, як і № 66, малював досить пристойний іконописець — цеховий. Від цього автора (20–50 рр. XIX ст.) іде група також чигиринських «мамаїв» — простіших і пізніших — № 63 і 64 (різні автори) та № № 67, 68, 69 — один автор, «богомаз». Зауважте, у цій групі чигиринських картин відсутні тексти за

винятком харківського (№ 2). Гадаю, останній намальовано на спецзамовлення з проханням поставити ту дату. Можливо, то ідея автора, адже такий «старий мамай» коштував дорожче, аніж недатовані — вони вже були в ціні у колекціонерів.

Чигиринські, без тексту, походять від перших, польських, які малювались, можливо, і українськими малярами, але на замовлення польських урядовців. Я не можу стверджувати, що № 19 з тих, перших, польських, остільки його характер не «антигайдамацький», а «антижидівський». Можливо, і перші і другі в якийсь період існували одночасно, остільки у народу до гайдамаків все ж були якісь симпатії. Але для формування «вертепних» мамаїв це не суттєво.

З живими Мамаями, гайдамаками покінчили ще у XVIII ст. — кого посадили на палю, кого повісили, а картини лишились, полюбились у народі, стали модними («Богатирів» Васнецова і «Ведмедів» Шишкіна ще ж не було...). Замість повішених на дубах гайдамаків почали малювати — згідно своєї ментальності і «величної, викристалізованої віками думки народу про свою сутність» — «жидів». «Звичайно, повитягали зі своїх скринь записки В. де Рубрука та тібетські ікони, які шашель не відважився зточити за 500 років — бо як же можна без пра-пра витоків та інтернаціональних впливів. Сподобались їм «примружені очі» та «буддійська ледь помітна посмішка» на тих монгольських образках, статуетки Будди вони у скрині ніколи і не ховали, лише стояли вони не на письмовому столі, як у Платона Олександровича, а там, де слід, на покуті, на прилаштованій для них поличці. Одяг ні монгольський, ні тібетський наших малярів не влаштовував, замінили на козацький (вони ще з кам'яного віку знали, що форма має бути національною). Нарешті, добавили духовне, найсокровенніше — карафку з оковитою, чарку — і от маємо, матері його ковінька, «закодовану, дуже важливу для української душі інформацію, котра передається з покоління в покоління» (С. Бушак). Ви думаєте, я іронізую? Ні, так воно і є.

Повертаємося знову до № 19 — «Мамая гайдамаки» з національного музею історії України. Саме з таких «Мамаїв», на мою думку, пішли з корчми до міщанських та селянських осель ті простіші, «народніші» примітиви, до котрих добавили вертепні тексти. № 19 ще досить таки «голландський» — художник

справився з фігурою у три четверті, з чобітьми у ракурсі, фігура з конем у нього не приліплена до плоского тла, а пов'язана з пейзажем, з сценою «героїчних» подвигів гайдамаків — навіть якась перспектива витримана. Як на той час — художник досить пристойний. Остільки попит породжує товар — взялися і наші хлопці задовольняти потреби «широких трудящих мас». У цехових іконописців роботи вистачало і без «мамаїв», то за останніх бралися частіше «богомази». І ось перед очима такого, як пише Ст. Бушак, «народного художника» є зразок — № 19, але ж зроду звіку він не намалює так навіть чоботи. Тому і пішло в нього все «фронтально і площинно», а основна фігура вже зо всім іншим не пов'язувалась — як Будда у медитації, або наш нардеп, якому на весь «екстер'ер» начхати.

З огляду на те, що мені, як і Ст. Бушаку, слід передусім зберігати здоров'я — воно дорожче усіх разом взятих «мамаїв», я не 9
зупиняюсь на спробах пана Станіслава пов'язати «бандуристів» з барокко та порівнювати композиції наших примітивів з «Трійцею» А.Рубльова та іншими цікавими моментами (напр. з духовними традиціями укр. кобзарства — це все рівно, що зводити їх до пізнішої інтерпретації відомої укр. пісні «Ой казала мені мати»: «Ой казала мені мати ще й приказувала, щоб я хлопцям не давала й не показувала»…)

Повернемося краще до каталогу, бо подружжя Сахарук уже почало нудьгувати. Отже, другим номером має бути № 12 (Бондаренко), а третім — № 19. Той, № 3 по каталогу, звичайно, не XVIII ст. Взагалі ті, що пішли від Д.Яворницького, слід уважно перевірити на предмет їх датування. По каталогу питань чимало. За яким принципом розташовані картини? — Я нічого не розумію… Один із найстаріших і найкращих «мамаїв» іде аж 65-м, тоді як він має бути четвертим. А ось відверту фальсифікацію «копію з картини 1690» (№ 28) — можна було б і не давати. Чому роботи одного автора — № № 4,9,30 — розкидані з таким інтервалом? — У них лише в текстах невелика різниця у шрифтах, але почерк ідентичний. Далі — як може бути № 48 копією з № 47 («Козака Рибки»), коли № 48 старший років на 20. До того ж аналіз підпису свідчить, що шрифт і почерк ідентичний (ледь помітні нюанси є, але їх легко пояснити саме віковою різницею).

Слід «пролити світло» на картини з монограмою «П» — №

№ 20,70 і близькі до них — 9, 30. Це, ймовірно, новомосковський осередок.

Цікава група № № 57–61 — слава Богу, у каталозі вони разом, але до них слід додати № 75. Продивився «стилістику», почерк ось порівнюю — справді, № № 57, 58, 59, 75 — одна рука, а № 61 — пізніший, простіший, але це один і той же автор. Порівняйте Стовбуненка 80х-90х років і пізнього — аналогічні зміни («ближче до народу»). І почерк той же, хоча більш «полууставный». Лишається № 60 (з паном). Слід його дуже уважно порівняти зо всіма іншими. Чому, напр., ліва рука на № 75 «навиворіт», а на № 60, де архаїчніший шрифт, вірно… У каталозі слід відмітити цього автора, якщо немає сумніву, — напр. «автор Мамая з паном», або «Коло чи майстерня Автора Мамая з паном».

І осередок само собою, — містечко чи село, де працював автор. Мистецтвознавець повинен займатись мистецтвом — школи, осередки, автори, суто живопис (стиль, манера, техніка…), а «підсобні» дисципліни — література, історія…-то другорядне. Але у випадку з «Мамаями» зовсім не другорядним є «палеографія» цих творів. При визначенні їх авторів слід також використовувати атрибутовані ікони того чи іншого осередку, адже «мамаїв» малювали ті ж самі іконописці, які там працювали. Але їх, звичайно, треба знати. Та нашими іконописцями «мамаївського періоду» — 2 пол. XVIII і все XIX ст. — ніхто серйозно не займався, бо то був «занепад», то було «провінційне». Натомість краще кілька сторінок присвятити темнику Мамаю. То без проблем.

Ліміт «виміряного національного часу», відведений мені на «мамаїв» дружиною, закінчується. До Різдва — один день, а Ростислав Забашта (хоча б якусь роль зіграв би у моєму «ессе») не приїде до Полтави, щоб втерти маку до куті. І наукова редакція, і мак — усе на мені…

Нічого не поробиш — усе має закінчитись. І цей «вертеп» теж. Скоро вже завіса. Хто там ще лишився для останнього з'явлення народу? — З червовим тузом лишився найкращий
8 бандурист-«таранушенківський». Картини цього майстра з сигнатурою «серце» розкидали по каталогу, мов безбатченків. Почну з № 10 — його я бачив ще на «професорській» квартирі

Стефана Андрійовича — порівняємо її з № 46 (Київ) та № 32 (Чернігів). У них абсолютно усе тотожне. Подивіться, як намальовані руки, голови — один до одного. Та й усе інше — аж до почерку. Деяку різницю у шрифті легко пояснити: картини мальовані в різні роки. Врешті, текст міг писати і помічник майстра. У всіх роботах текст розділений на чотири частини — двома паралельними лініями — одна від одної. На прапорцях — червоні сердечка. На у 46 стоїть дата — 1832 рік. Того ж автора № 37 (Одеса), а ось № 39 (хоча на прапорці є серце)-то або копія з «таранушенківського» автора (з одеського варіанту), або ж картина вийшла з однієї майстерні. Листя, силует коня — зовсім не та рука, хоча козак — навіть руки — співпадає з одеським. А ось «палеографія» і подавно не таранкшенківська. Різниця не лише у шрифті. У оригіналах: «млѣла», «Вѣдкѣль» і т.д., а у № 39 — мліла, відкіль. Щоб переконатися, що це копія (В. Хитька чи кого іншого), слід бачити оригінал.

До речі, № 23 (Дніпропетр. іст. музей) — гарний варіант цього ж, таранушенківського автора, як і — справжній шедевр не лише, а і цього автора — № 49 (нац. худ. музей, Київ). До кола майстра з сигнатурою «серце», майстра таранушенківського бандуриста, належать № № 11,16,24.

Для того, щоб уточнити дату написання тої чи ін. роботи, слід бачити оригінали. П. Білецький щодо № 10, таранушенківського, і № 46 пише, що друга є «її точною композиційною аналогією, але за характером полотна, техніки і перекручення тексту — безумовно пізніша». З цим можна погодитись. Але головне питання інше: чи то один і той же автор (як і № 37,23,49). Аналіз стилістики дає позитивну відповідь. Різне десь плотно? — А хіба автор, який працює десь на протязі 40 років (більше-менше) не міг користуватись різним полотном? І не міг міняти шрифт? Або користуватися допомогою учнів? Чи усі ці — як твердить не лише П.Білецький — «копії і аналогії» виконані з альбомів, які тоді випускав П. Бекетов? — Ні, їх ніхто не видавав. — Тоді усі ці художники, які робили «копії та аналогії», мали б жити у одному містечку, а чи у навколишніх селах, та ходити один до одного — перемальовувати «мамаїв»... І ще. Іконописці — і цехові, і позацехові — як правило, працювали на замовлення. На базари і ярмарки- на ринок «тиражовану продукцію»

почали виготовляти кустарі. Але «мамаїв» вони вже не малювали. І коли б я запитав тих кустарів, з якими був знайомий: «Чому ж ви, дорогенькі, не малювали „мамаїв“»? — Вони б відповіли: «А народу той сюжет уже не був потрібен, до того ж О.Найден дуже пізно написав свій реферат…»

10 Що ще? Трішки про походження картини і самого слова «мамай» — звідки ж воно взялося… Дослідники постарались «на цей предмет» — стількох «мамаїв» згадали — хоч греблю гати, — від темника Мамая до… ні, шахтаря Миколу Мамая не згадали, а дарма, адже він, як і козак Мамай, теж герой — соц. праці… Ось і половецькі «баби» — теж «мамаї» (так у Грінченка: «каменные статуи в степи»). І все — заклинило. Не вистачило словників. Що ж, доведеться цю роботу виконати за них. Етимологічні словники свідчать, що «мамай» слово татарське, тюрське, і означає «страшний», «чудовище». Українці (сумніваюсь, щоб у народі пам'ятали темника Мамая) жили поряд з татарами і, як і останні, лякали своїх дітей цими «статуями в степи» (он мамай, не балуйся — мамай прийде). Те ж саме — «бабай» — від тих же «каменных статуй» — baba, babai. Погляньте хоча б у Даля: «Баба или бабай — татарс. — дѣдъ, дѣдушка, старикъ, иногда в значении детского пугала», — хоча, точніше — і дід і бабуся разом — предок взагалі. Бачте, що вийшло від близькості (фонетичної) цих слів. Отже «мамай» — значить «страшний», «чудовище». «Іти на мамая» — не «навмання», як пише П. Білецький, а йти на страшне діло. Звідси походження українського прізвища «Мамай» — той, хто йде на таку справу. Не мені судити гайдамаків та давати оцінку цьому явищу. Їм, звичайно, було за що ненавидіти польських панів та «жидів-орендарів», а потім і різати їх. «Соціальне розбійництво» — так назвав гайдамаччину О. Субтельний. У червні 1768 р. Максим Залізняк та Іван Гонта взяли Умань, «де сховалися тисячі шляхтичів, католицьких священників, євреїв-орендарів… коли місто здалося, почалася нещадна різанина, в котрій страшною смертю загинули тисячі чоловіків, жінок, дітей» (О. Субтельний). І це не поодиноке місто — «В самій лише Брацлавщині було сплюндровано 27 міст; 111 сіл…» (О.С.) Але є пояснення цим страшним подіям. Читаємо далі Субтельного: «Майже всі багатсва, створені на правобережжі, йшли до кишень польських «корольків», про

володіння й марнотратство яких ходили легенди… Прикладом дивовижної непомірності магнатів слугує опис одного із бенкетів, на якому 60 биків, 300 телят, 50 овець, 150 свиней та бл. 20 тис. тушок дичини запивали 30 тис. л. угорського вина…» — Ось звідки почався «Мамай». Вітовти, Ольгерди, Темники Мамаї, Георгії Побідоносці, патріотичне триндикання про «сутність», «докторська шизофренія» про «витоки і глибини» тут ні 11
до чого. Була жорстока і страшна дійсність і у пам'яті народній вона лишилась у «народній картині» «Козак Мамай». І все. То не «сутність» і не «засадничі риси». Це щодо «Козака Мамая». А «Козак-бандурист» уже просто вільний від тої страшної дійсності — це ностальгія з елементами гумору — нікого вже не вішають, козак (те, що від нього лишилось) сам на сам зі своїми спогадами, горілкою і вошами. Ще якісь елементи сентименталізму, але не героїки.

Все. Мій «виміряний національний час» закінчився, — я пішов терти мак, не чекаючи ні падіння завіси, ні аплодисментів,
ні вигуків «ганьба!» — вертеп сконав —
з Різдвом будьте здорові,
панове.

Примітки,

або задовгі «закулисные разборки» замість фуршету.

1. На той час я підготував виставку і навіть — якимсь чудом — видав каталог «Народне станкове мистецтво Полтавщини XVIII–XX ст." Полтава, 1972. У ньому вперше опубліковані дані про Ф.Стовбуненка, П.Захаренка, С.Фурмана, О.Шабатуру та ін. У каталозі — три „мамаї". Виставка не відбулася. Вона, як і каталог, планувалася „з подачі" т-ва охорони пам'ятників. Під час розмови про експонування виставки у П.Х.М директор музею П.М. Горобець обізвав нас (голову товариства і мене — голову секції мистецтва, етнографії та писемності) петлюрівцями* — на тому все і закінчилось. Щоправда, виставка експонувалась згодом, уже після смерті П.Горобця (1974). У каталозі вперше в укр. мистецтвознавстві з'являється не лише термін „художники-примітивісти", а й намічена структура позапрофесійного живопису — були представлені усі його прояви за винятком „нового злету декоративного малювання" та „самобутньої національної школи народного живопису" — українських „неогречаників", запланованих відповідною партійною постановою. А те, що збирав і відкривав я, то було якраз те, з чим партія руками „сіячів нового злету" та СХ боролась („...изгнать это дерьмо"... і т.д. — не буду згадувати активістів і авторів — царство їм небесне).

А ще раніше, наприкінці 60-х років, завітав я до „інституту Рильського" — здав кандмінімум і поїхав до стовпів мистецтвознавства запитати, що робити далі. — А яку тему ви хочете взяти? — Художників-примітивістів. — усі відразу розбіглися, почувши крамольне слово, як миші від кота. Щоправда, хтось сказав: „Вас ні до кого прикріпити..."

Зайшов до С.А. Таранушенка. Після розмови з ним жодного разу не відвідував інститут, а довідки про здачу кандмінімуму порвав. До речі, і у Москві „примітивісти" не проходили. Н.Шкаровська у 1975 р. видала альбом художників цього плану (і наші там з моєї подачі), то називався він „Народное самодеятельное искусство" — сей отутюженный, прокатанный, сокращенный и т.д. и т.п. труд — плод любви несчастной с изд. „Аврора" от измученного автора...» А у блюдолизному Києві

було тоді все у просторі «благополучного реалізму, партійності і народності».

З 1971 р. я регулярно, з першого номера одержував братіславську «Insit'y» — бюлетень Міжнародного трієнале наївного малярства. Міжнародним кабінетом трієнале завідував працівник Словацької національної галереї Штефан Ткач. Замовив він мені статтю про наших примітивістів. Написав («Проблемы инситности в старом украинском искусстве»), послав — повертається з кордону з резолюцією: потрібно, щоб якась організація поставила печатку (зараз поїду в Київ, там поставлять... У Полтаві, щоправда, і «поставлять і пошлють відразу»...) Через Шкаровську стаття таки дійшла до Штефана. Той радів і писав, що надрукують не лише статтю, а й мої веселі до неї коментарі. («В бюллетене Инсита мы напечатаем Вашу статью полностью, включая Введение». 5.6.1973). (Див. «Додатки»).

Рано він радів. Бюлетень (гадаю, по вказівці з Москви) закрили. Штефана посадили. Останнє, може, і не зовсім так, але Шкаровська повідомляла, що йому «шиють» якийсь кримінал. Як Параджанову.

Мене викликало високе начальство, дивилося під стіл і говорило: «Ми вами незадоволені»... Але «літописці» у будинку з сиренами, мабуть, не були зацікавлені пускати мене на «стовбову дорогу», інакше їм було б тоді менше роботи...

Показував свої знахідки шефам — колегам з музею рос. мистецтва (Київ). Порадили: представникам мін. культури краще не показуй. У рест. майстернях (відвіз їм портрет кобзаря М.Корецького роботи Г. Ксьонза) бурчали: «Що він нам возить...» Кустарів реставрував сам. Знайшов живу О.Шабатуру, родичів інших авторів, — їх, моїх, більше ніж «чортова дюжина» (У книзі «Пошуки, знахідки...» — Словник художників. Ст. 86–96). Отож, сткрутуру наших «артистів» в совокупності я виводив не з книжок «далеких от народа», не з власного «броженія ума», а від живого спілкування з тими «артистами», яких я ще застав, дякувати Богу, живими — від ремісників-іконописців до останніх примітивістів.

І те я не ховав до скрині. У ПХМ на двох (1974, 1979) науково-теоретичних конференціях розглядались, крім інших тем, проблеми «народної картини Полтавщини» XVIII–XX ст. (мої

доповіді про структуру непрофесійного мистецтва у т.ч. про творчість «богомазів», кустарів і примітивістів). На конференцію 1974 р. приїжджав П.Білецький. У 1989 р. відбулась конференція, присвячена виключно народному мистецтву. Видали навіть тези, які В.Ханко відвозив і до Києва (моя тема: «До проблем вивчення народного малярства України» — критика деяких висновків Г. Островського). Вже точно не пригадаю, якщо не на другій, то на третій конференції точно була присутня красива дівчина, яку я навіть фотографував на тлі менш фотогенічних її учасників. І ось я вперше прочитав статті у журналі «Родовід» (№ 16,1997) у т.ч. «Український народний примітив „попередні роздуми" Олени Клименко, яка починається словами: «...у цьому напрямку [теорія примітиву] зроблені лише перші кроки [українськими мистецтвознавцями]». А можна ж було, пані Олено, згадати молодість... замість робити 40 приміток до статті та посилатись на таких знавців примітиву, як К.Пивоцький, який твердить, що „примітив — це творчість, котра виростає спонтанно, з найглибших пластів духовного життя, майже без участі інтелекту і рефлексії". Як же це воно виходить — з найглибших пластів, але без участі... Навіть корок з пляшки шампанського вилітає з якоюсь участю. У професіоналів, коли „штампують" для заробітків, буває „майже без участі". Але у примітивістів — „дітей геніальності", які працюють для слави...

Ваша стаття з надміром населення (дослідників) нагадує мені таку картину. Лікарня. У палаті хворі — дуже багато — у них якась спільна хвороба (з індивідуальними ускладненнями, звичайно). Усі хворі — уявіть таке — лежать на різних ліжках — металевих, дерев'яних, плетених... — різної форми. З'являється лікар. Ні, краще нехай він пише дисертацію, де стверджує, що хвороба його пацієнтів, діагноз, прямо залежить від тих ліжок, на котрих вони лежать і від місця, де вони стоять.

Отакі і наші дослідники примітиву. Більшість виходить з результату. Це однаково, що розглядати хворобу у відриві від пацієнта. Хотів би я почитати, що б написали Ви, чи хто інший, коли б побачили, напр., мої підскельні картинки, не знаючи, що то — моє. Звичайно, я розумію: важлива не істина, а процес, шлях до неї. Довгий і бескінечний, — Контора пише, зарплата йде, по драбині піднімаємось, „оступеняємось". І кому потріб-

но, коли скажуть: все, злазьте, не туди лізли. Он чоловік по драбині не ліз, сидів під яблунею — само впало…

---

*Які були часи! і звичаї… Незважаючи ні на що, я дуже тепло згадую свого директора, художника Павла Матвійовича Горобця. Ось така картина. У коридорі на підвіконні я реставрую „Шабатуру" чи „дядю Митю". Підходить П.М.поблажливо дивиться і розповідає, як десь у Нижніх Млинах, у церкві св. Георгія, бачив він „народну" ікону з таким написом:

Смѣлъ Георгій во бою,
на сѣромь сыдыть коню,
в руцѣ держыть копіє, —
колеть змія въ жопіє…

Гарний був би епіграф до праці „Теорія примітиву" — дарую.

2. Не дивуйтеся. Це не наукова фантастика. Коли П.О. Білецький захищав кандидатську і стверджував про прямий зв'язок тібетських ікон з «мамаями», те було не дуже переконливо, тому що, він не знав і не міг знати геніального відкриття Остапа Ханка (вдосконалення теорії відносності Енштейна) про «уявний та виміряний національний час»: «Уявний національний час — поняття укр. естетики,- час, існуючий у національній мислительній ноосфері, в якому часто перебуває мислячий представник нації. У мислительній ноосфері існує [також] виміряний національний час… існуючий поза видимою реальністю… в якому в процесі мислення часто перебуває* митець, письменник…» (Остап Ханко. Ключ. Майбутнє укр. Видавництво. Київ. 7514р.) Я, напр., пишу цю статтю у виміряному національному часі, оскільки маю певний ліміт на це, відведений моєю дружиною. А П.Білецький, коли писав про безсмертні тібетські ікони, знаходився в уявному націон. часі, хоча про це не міг знати і ніколи про це не дізнався, остільки помер задовго до відкриття

О.Ханка. Але, окрім уявного і виміряного нац. часу, є ще невиміряний, абсолютний час, точніше — відсутність часу. Ще Нострадамус писав: «У світі все існує одночасно, і початок і кінець». А ми, як створіння тимчасове, сприймаємо перебіг часу, рух (напр. рух до захисту дисертації). Але коли стоїть питання: «Що є істина?»- ради істини, тоді «мислячий представник нації» перебуває в абсолютному часі. Я ж, залежний від «селяві», щоб не лякати дружину, розділився: тіло моє постійно знаходиться у виміряному нац. часі, а душа — у абсолютному. Тому і Остапчик і Віталій Ханки ніяк не можуть второпати: «Де ж Скалацький?»

---

* Звичайно, відкриття О.Ханка потребують подальших вдосконалень. Виникають питання, напр.: окрім уявного і виміряного нац. часу, де, у якій «решті часу» перебуває «мислячий представник нації». Чи він, можливо, діє як той професор, котрий, ідучи до шинку, сказав: «Усьому свій час».

3. Про знахідки «мамаїв», їх авторів — Ф.Стовбуненка та П.Захаренка — у моїй книзі «Пошуки, знахідки, відкриття», Родовід, 2004, ст.12–28,88,93. Та у журналі «Родовід», № 2 (16), 1997, ст.43–46

4. Усі цитати з вказаного у «інтродукції» альбому «Козак Мамай», книги П.Білецького «Козак Мамай — українська народна картина». Львів. університет, 1960; та названого (пр.3) журналу «Родовід».

5. Про термінологію та структуру українського мистецтва у вказаній (пр.3) книзі «Пошуки, знахідки…» ст.22–28. Там же про примітивістів. Але я обіцяв дати критерій…

Ось уже скільки років дослідника ніяк не дійдуть до розуміння того, який же критерій дозволить їм ділити художників на примітивістів (інситних) та усіх інших. Я передивився свої старі

статті, які писав у 70-х рр. (у т. числі для братіславської «Інсіти» — для Шт. Ткача), — свідоме, підсвідоме, внутрішні фактори, зовнішні... — усе це і те, і не те. І ось — завдяки «мамаям» — еврика! — не лише для художників, а й для усіх без винятку, навіть для докторів, — слід ввести таке поняття, філософську категорію — кебетність. Слід створити комісії — районні, обласні, державну — по встановленню кебетності. Встановити мінімальний рівень кебетності для держ.службовців, депутатів... аж до пересічних громадян. Це як ідентифікаційний код без якого нікуди не попадеш, навіть у двірники. У науку — само собою. Кожен, хто захоче «оступенетися», себто одержати науковий ступінь, повинен мати довідку від такої комісії. Кебетність (пропоную) має 6 ступенів — три нижче нуля (з мінусом) і три вище (з плюсом). А нуль-то як рівень океану — показник кебетності народу вцілому, бо коли додати усі плюси і мінуси, що у народі, то скільки не додавай, однак вийде нуль, або невизначений ступінь кебетності (як у нашій ВР). Отже, буде не просто «кандидат» «доктор», а «кандидат +2», або «доктор -3». Книги чи статті матимуть примітки: «Людям з позитивним ступенем кебетності читати не рекомендовано. І навпаки. Члени Вищої атест. комісії повинні мати або лише плюсові ступені, або мінусові, щоб претендент знав куди йому йти. (До ВР вибирають не по партіям, а по ступеням кебетності — і т.ін. Уявіть, яка буде гармонія у суспільстві). Тепер дивіться, що виходить, коли ВР ще не проголосувала за мій прожект. Я (не знаючи, що мені не можна) ознайомився із статтею О.Найдена у «Родоводі», — «Цар-колос, лісовий цар: просторова міфологія примітиву та авангарду». Він з самого початку жаліється: «і сьогодні немає будь-яких спільних критеріїв погляду на примітивів». (Спільних у нас ніколи й не буде). Дивлюся репродукції — які там критерії, коли до примітивістів потрапив ось і епігон О.Шабатури М.Онацько. Зав. відділом пропаганди і агітації Шишацького райкому партії Михайло Онацько завітав до мене років 20 тому з питанням: якою дорогою йти у майбутнє (партійна перспектива уже закінчувалась). За моєю спиною у кабінеті висіли дві роботи О.Шабатури і одна «дяді Миті» (Д.Перепелиці) — полтавських кустарів. Прочитав я Михайлові Олександровичу коротеньку лекцію про шляхи у мистецтві — важкий шлях професіонала, про «дрімуче

народне», про «коньюнктуру» і т.ін. Пан Михайло, як людина розумна (гадаю, у нього не +3, а +4 чи навіть більше, бо він уже заслужений майстер народної творчості, член НСМНМУ, лауреат премії Д.Щербаківського) вибрав вірний і головне — найкоротший шлях. З догматичного тупикового простору будівників комунізму він перейшов у винайдену О.Найденом «просторову міфологію примітиву», де панує «статика присутності у певному місці, іконний момент явленості, що є інваріантним вираженням просторово-космологічної образної дієвості... локально-темпорально-персонажний зв'язок утворює «поле» смислової визначеності, «відзначеності» — семантично значимий «простір місця, місця знака...» Вірною дорогою пішов М.Онацько — не у торгівлю, не у будівництво, а у «просторову міфологію», у «місце знака». А чому так — пояснює О.Найден — по Фрейду, який стверджує, що «основу художньої творчості („поетичної"), як і основу снів і фантазій становлять незадоволені бажання, здебільшого сексуальні...» Я нічого не заперечую. Можливо, О.Найден мав з М.Онацько конфиденціальну розмову про незадоволені бажання. Можна лише радіти за чоловіка, що вони задовольнилися — з огляду на звання, численні виставки і т.ін. Але виникає протиріччя: якщо бажання увійшли у фазу задоволення, що ж тоді рухає творчістю, яка там уже «поезія»...?

6. Мистецтвознавці (звичайно не всі) як ті кури, які несуть яйця, а смаку їх не знають. Маю на увазі «кухню», техніку живопису. Щоб не бути «винахідником велосипедів», я цю «кухню» (з пензлем у руках і як реставратор олійного і темперного живопису) вивчав — від серйозних майстрів до підскельного живопису. Якось зробив і «мамая», зберігаючи певні стильові «правила» наших старих примітивістів — з унікальним, не вертенним, текстом. Потім була ситуація з журналом «ОМ» — привіз П.І.Говді (редактору) свою статтю про новознайдений твір В.Л. Боровиковського, — рік, чи більше, чекав. Приїжджаю до Петра Івновича (він був ще й директором МУОМ) — вибачається: «Такі часи, не актуально...» Статтю я забрав і вирішив у свою чергу «пожартувати» над П.Говдею. Повіз мій знайомий, Леонід Супрун, мого «Мамая» до Києва. Розповідає: як побачив Петро Іванович картину, ледь не танцював — XVII століття,

рідкісна, унікальна, сенсація… Почали торгуватися. Але я назначив таку ціну — рятуйте…, а козак Супрун не поступився… Згодом цього «мамая» побачив наш В.М. Батурін та влаштував його до одного (досить відомого) музею. Там знають, хто автор, але, гадаю, скромно про це мовчать.

7. Якщо говорити про героїку, символ, подібність до пісні, то це втілено лише у «Бандуристі» Ф.Стовбуненка (де козак на коні).

8. Старожитності для С.А. Таранушенка та для музею Харківського університету збирав художник В.Г. Суханов (Сухоніс) — с. Шишаки. Спочатку для Д.П. Гордєєва (1910–17). Останній у листі до В.Г. Суханова від 13.12.1917 пише: «6 сент. С.г. я избранъ адъюнктом кавказского историко-археологического института и предполагаю… переѣхать въ Закавказье…, поэтому я ликвидирую мою личную собирательскую деятельность… Однако мой преемникъ по службе въ Университетъ г-нъ Стефанъ Андреевичъ Таранушенко, работая по истории украинского искусства, выразилъ мне желаніе впредь пользоваться Вашими услугами для сборовъ памятниковъ въ вверенные ему и его личный музей…»*

Стефан Андрійович говорив мені, що його «мамай» з Полтавщини. На жаль, я не уточнив, звідки саме. На перспективу для мене є престижним вирішити питання: хто ж цей майстер, звідки, з якого він осередку. Звичайно, те, де картина знайдена, ще ні про що не говорить.

9. Ст. Бушак зібрав до купи усе про «мамаїв» — хто що писав і думав. Звичайно, усе те читати цікаво. Ось ціла сторінка про «паралелі» між «мамаями» і «половецькими бабами» — яким народам вони належать, які найпластичніші, що вони тримають у руках, де зберігаються. Нарешті, висновок: «… чоловічі обличчя цих скульптур нерідко нагадують образи козаків на народних картинах: та ж сама округлість обличчя… а також вуса… (ми не знаємо жодного „мамая“ з бородою чи повністю голеного)». Отже, були б у «бабів» бороди, мали б вони квадратні обличчя

*У цьому ж напрямку В.Г. Суханов співпрацював з братами В. та Ф.Кричевськими.

— ще невідомо, які були б у нас запорожці, а «мамаї» й подавно. Впевнений, що коли б половці зображували у своїх скульптурах баранів, то наші дослідники і там знайшли б «паралелі та аналогії»…

10. У «Бібліографії» до альбому «Козак Мамай» відсутня стаття П.Білецького «К вопросу происхождения названия украинской народной картины „Козак- Мамай" Slavica VIII 29–32, 1968, Debrecen. Я її випадково знайшов уже після різдва (вона з автографом) — забув, сорок років пройшло. Звичайно, слід бути поблажливим: це все ж не розхристане сьогодення, а догматичні партійні часи. Уже те, що Платон Олександрович узяв таку „націоналістичну" тему, — це вже сміливість. Але невже не було у нього етимологічних словників?

Читаю: „Мамай" могло означать что-то вроде грузинского „мамаликации", „отцовского сына", т.е. мужественного, удалого парня…» Справді, цей «Мамай» як «заколдованное место» у Гоголя…

Ось ще надибав на цікавий лист П.Білецького, де він пише: «На поч. 20 ст. у Харкові існувала майстерня, що десятками виробляла «мамаїв», а в останні роки НЕПу на Харківськ. Благовіщенському базарі ще продавалися вони цілком «свіженькі» — особисто бачив» (7.IX.1971). Чи не з тих базарів «мамаї» XVII ст.?

11. Мені і досі не прислали автореферат О.Найдена „Українська народна картина…" (1997). Але ось у „Родоводі" (за той же рік, № 16) його стаття на близьку, але ще складнішу тему — примітив і авангард. Я, звичайно, зачеплюся лише за примітивістів. О.Н.в пошуках „внутрішньої специфіки примітиву" і критеріїв згадав на початку Ш.Ткача і М.Алпатова, які стверджували, що примітивісти кожен по-своєму різні, їхні образотворчі форми індивідуальні, отже стильові критерії встановити неможливо. Все ж О.Н. стверджує, що спільне, що об'єднує „наївних", є — це „спосіб бачення і переживання світу в основі якого лежить міфологічно-космологічне сприйняття часового і просторово-середовищного факторів зображення". „Просторова міфологія" — як флогістон, що об'єднує примітивістів.

Як приклад, О.Н. пише про „ієрархічне виділення місця дії“ у „мамаях“, „Юріях змієборцях“ та „Дівчат з козаками біля криниці“: „Цілеспрямовані конкретні дії мають відбуватися на певному путі. Однак в образотворчій сфері „дія“, як вчинок, як адекват динаміки руху — периферійний фактор. Натомість статика присутності у певному місці, іконний момент явленості є інваріантним вираженням просторово-космологічної образної дієвості. Тому місце явленості (присутності) сприймається як знак простору... Цей „локально-темпорально-персонажний“ зв"язок утворює „поле“ смислової „відзначеності“ — семантично-значимий... простір місця, місця-знака...“ І усе це автор далі пояснює простими словами (щоб хто читатиме, подумав щось не те): „це місце на пагорбі під деревом, можливо, при дорозі [у Георгія]... біля криниці за селом...“ Фактично, це ті ж „реалії“, що і у Тетяни Марченко — хто-де сидить, де що лежить чи висить, хто йде по воду, хто вже з водою (див P.S.). Але ж усе це бачимо і у професіоналів. Ось беру — аналогічно нашим Георгіям, мамаям і дівчатам — „Викрадення Європи“ Д.ді Джорджо, „Хрещення“ П.делла Франческо і Христа і самаритянку» Веронезе — справді, і тут бачимо «цілеспрямовані конкретні дії, статику присутності, іконний момент явленості, простір місця дії» — усе воно там є. І навіть ще більш локально-темпорально-персональне, аніж наші козаки і Марусі. І «просторова міфологія» таки ж не менш просторова, як і «спосіб бачення і переживання...» Але ж яка різниця між тими «Веронезами» і нашими «Марусями». Скажете: так то ж професіонали, у котрих слово (думка) з ділом (результатом) вже не розходилась. А у примітивістів: думав одне, а вийшло «біс його зна що і збоку бантик». А вони ще гадають, що вийшло те, що думали, планували. Тож об'єднує примітивістів не «флогістон» — «просторова міфологія», а непрофесійність, і не «спосіб бачення», а «спосіб небачення» — нездатність бачити і оцінювати результат своєї творчості. Але це ж саме «небачення» притаманне і пересічному, банальному любителю — він теж у більшості випадків не бачить і не може. Тоді як відрізнити любителя від примітивіста? Навіть «просторова міфологія» О.Найдена тут безсила, як «пусте місце». Примітивіст виділяється візуально. Критерій — оригінальний, індивідуальний стиль — іншого не придумаєш, хоча

усе це, дорогенькі дослідники, не наука. Усе це «весьма зыбко», невиразно. Звичайно, для захисту «ступенів» згодиться усе, навіть «поетичний метод» О.Найдена (він уже це довів).

Отже, стилістика у примітивіста виробляється від «професійного» невміння. Навіть у К.Білокур фони (умовне середовище) — від невміння передати реальне середовище. А ви пишете: «міфологічно-космологічні „прориви" у інші просторові сфери...» Це вже не наука, а поезія. Поетів ми не питаємо: де ж вони і які вони «інші сфери»? Чому вони досі не прорвалися? А дослідників можна запитати: «якщо це не схоластика, помножена на софістику, то які ж там «інші сфери» і що за ними? — Тополі по волі? Теоретикам примітиву притаманний плавний перехід у «мистецтвознавчу шизофренію». І нічому дивуватися — який предмет, такий і результат.

У мене склалося таке враження, що автори своїх (не іноземних) дослідників не читають. Але ж майже у кожного є досить вдалі висновки. Слід їх повирізати, наклеїти на одну основу і проголосувати — і вийде одна теорія і одні критерії. Ось пише Рак В.В.: «Відсутністю споглядального мислення пояснюється величезна кількість сучасних стилізацій (чи імітацій) під народний примітив (роботи Л.Миронової, М.Тимченко, М.Онацько, І.Склоздри). Визначити такий вид творчості можна терміном «самодіяльний примітив». Просто, ясно і предметно. Я ще розбив би «самодіяльний примітив» на кон'юнктурний і некон'юнктурний... [Пане Володимире — читаєте? — Вітаю Вас! А для інших, кого згадую, скажу: Володимир мене ніде ні разу не згадав, хоча ми і знайомі, але ж я радий за нього, остільки для мене основне — зустріти розумного чоловіка, але не те, згадає він мене десь чи не згадає. Помремо — згадають, якщо буде за що. Не українці, так розумні люди).

Кордони самодіяльної творчості розмиті, а критерії туманні... Навіть О.Найден пише: «...достатньо зовнішнього погляду, щоб побачити...» — у нас скільки поглядів, стільки і критеріїв — перша-ліпша «хреновинка с морковинкой» може попасти до примітивів. До речі до енциклопедії «Naivne umetnosti sveta» К.Білокур не ввели. Я запитував Н. Шкаровську: чому? — Промовчала. А я записав Катерину Василівну до примітивістів ще у 1972р. (у каталозі). Тепер сумніваюсь: її свідомість (в поєднанні

з високопоетичною «кебетністю») і професійність таки ж набагато вища багатьох «учених художників». Слід визнати, що термінологія-то для зручності, для поличок і «правил гри». А основний критерій, для усіх, для будь якої творчості, це те, що я назвав «кебетність». Читач, можливо, те, як і усе інше, що я пишу, сприймає як гумор чи фарс, але у мене немає жодного непродуманого рядка. І дарма дослідники мають надію хоч з чогось, хоч з «пустого місця» — «просторової міфології» - зліпити критерій і створити «теорію примітиву». Будь-яка творчість-то як створення світу, як перетворення енергії (думки) у матерію. Є речі недоступні для розуміння — як Бог і всесвіт. Добре, хоч наших теоретиків не читають художники: «фольклорне-нефольклорне, канонічне-неканонічне, свідоме-підсвідоме, подвійний детермінізм чи потрійний, емпірична даність чи метафізична — усе це, разом з моїми «проблемами інситності» — фігня*. Особливо ж коли те порівняти із справжньою, не просто «народною», а національною, живою, до того ж корисною суспільству творчістю, у котрій органічно (природно) поєдналися вікові традиції світобачення, свідоме і підсвідоме, просторова міфологія, професійність та інситність, первісне озаріння, з якого виникає енергія, а з неї — матерія, кінцевий результат — я маю на увазі три види куті незрівняної у цій справі моєї жінки Оришки — яка вам і не снилася. А до неї, само собою, як іконний момент явленості, як адекват між оповідністю вербальною та іконографічною — пиріжки (пані Лідія те може підтвердити).

---

* фігня — так у стародавньому Єгипті називали фрески, виконані фарбами, які розбавляли грушевим квасом. До нашого часу не збереглися.

P.S. Я все ж перечитав «Козаків-мамаїв» Т.Марченко (1991р.) О.Пошивайло у передмові: «Клейноди українського національного духу» та ін. високопатріотичні лозунги. П.Білецький (у передмові) — 99 відсотків — розмови навколо хана Мамая, гайдамаки Мамая, шинкаря, про буддійську «дхаяні-мудра» та

про вошей, — і було зовсім незрозуміло, чому ж «дослідження Т.Марченко гідно доповнює та узагальнює усі наявні відомості про картини...» Читаю, що пише Т.Марченко.

1. У «Вступі» — коротко хто і як згадував «мамаїв».

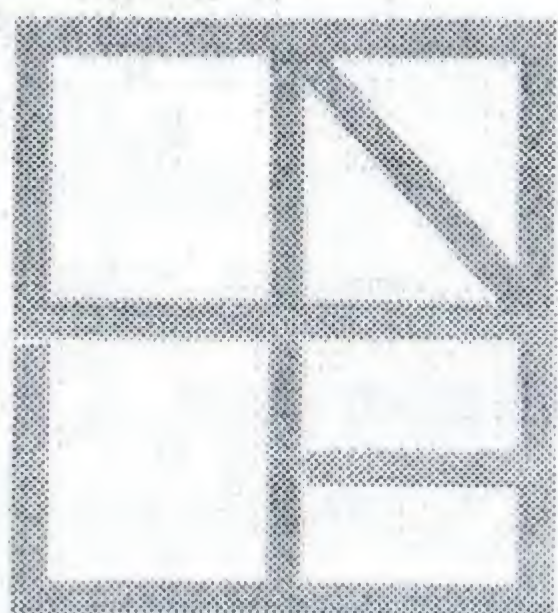
2. Символіка і семантика «мамаїв»: «Народна картина схожа на народну пісню» — це твердження проілюстроване думами і народними піснями — але жодного слова про те, яке це має відношення до «народних картин», особливо ж до «мамаїв», де замість героїки дум і поезії пісень вішають «жидів» та думають про горілку і вошей. У П.Білецького проскакують все ж нормальні, тверезі висновки щодо ідейного змісту «мамаїв»: «правильніше буде сказати, що це не символ організації (військової чи не військової), тим більше не уособлення усього народу, а один з образів, звичайних і улюблених у народі». Але Тетяна Марченко — чи то по молодості, а чи подумала, що на Україні почався новий період національно-визвольної боротьби, більш радикальна: «Скарані на смерть вороги, які звисають з дуба, ... набувають символічного значення перестороги, попередження всім нападникам і запроданцям. Цим елементом картини рішуче стверджується: так буде з кожним, хто посягне на свободу і незалежність українського народу» — отож сидіть, воріженьки, тихо і не рипайтесь.

3. «Реалії картин» — сорочки, штани, чоботи, зброя, посуд... — у «галантереї» Тетяна Марченко, як жінка, відносно розібралася. Ця тема, хоча й підсобна до мистецтвознавства, але стосовно «мамаїв» потрібна і цікава. Можна було б і на цьому захиститись, але не так побіжно.

4. «Класифікація картин» — козак сам, без коня і дерева; козак з деревом; козак з деревом і конем; козак з бандурою; козак без бандури; козак б'є воші; козак з сценами розправи з ворогами; козак з Химкою і Марусею... Трішки про тексти: одні внизу, інші на картині... Де що лежить, де що висить... Ось ще про формат картини: чому горизонтальний, чому вертикальний... — Ось так би і творчість С.Васильківського та інших розібрали — досить оригінальний підхід... (Найцінніше у Тетяни — «Опис втрачених картин», де (ст.47) згаданий автор одного з «мамаїв» — худ Строганов. На це ніхто увагу не спрямував, а по гарному опису можна було б віднайти і твори цього художника

— не одну ж картину він намалював).

Нарешті, «Деякі висновки», — «Серед проблем — походження композиційної схеми… час і місце виникнення…» — Для чого? — «Для точнішого витлумачення семантики… реалій…» Тобто, знову повертаємось до «галантереї»… А головне, звичайно, «козак Мамай» — це «виміряний віками тип народного героя…» Не зрозуміло, які ж «ідеї вчителя розвинула» Т.Марченко, та ще й «упорядкувала перший каталог «мамаїв»… (Ст. Бушак). За каталог їй можна було б дати і кандидата, але то ж не каталог. То лише список «мамаїв» з вказівкою, де знаходиться картина. У 1985р., коли Тетяна «захищалась», коли музеї працювали з повною відповідальністю, не було великою проблемою скласти повний наук.каталог «мамаїв», які зберігаються не лише в музеях України, а й Союзу, і у Польщі, до речі, вони теж є. Каталог зробили подружжя Ірена та Валерій Сахарук. І у цьому їх заслуга. Каталог, звичайно, не повний — автори скромно пишуть: «спроба» — схоже, для них це перша спроба, а не помиляється лише той, хто нічого не робить. Я не пишу «dixi», остільки сказав далеко не все.



SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA
Bratislava, Rázusovo nábrežie č. 2 — Tel. 321-66, 338-29

ч.й.1679/71-72
Братислава, 18 января 1973 г.

Ким СКАЛАЦКИЙ
Укр.ССР
Полтава
Глав.почтамт, до востребования

Уважаемый товарищ Скалацкий,

в течение этого годе мы выпустим новый номер нашего вюллетеня ИНСИТА, который мы хотели бы посвятить истории инситного искусства, точнее инситным художественным проявлениям с древних времен до 19 столетия. Имеем в виду богато иллюстрированные исследования и статьи о таких видах и жанрах, какими были вывески, стрелковые мишены вотивные образы и пластики и т.д.

В связи с этим обращаемся к Вам - выдающемуся знатоку инситного искусства - с просьбой о сотрудничестве при подготовке этого номера. Мы будем очень ради, если Вы напишете для нас статью на тему: "Старое инситное искусство на Украине": расчитываем на текст размером примерно 7 страниц, а также с чернобелыми фотографиями и цветными диапозитивами.

Если бы Вас упомянутая тема по какимлибо причинам не удовлетворяла, то с удовольствием примем и статью по другой теме, которая бы входила во вспоминаемые рамки. Однако, просим Вас, чтобы вы нам сообщили, если мы можем на Вашу статью расчитывать: крайний срок сдачи рукописей установлен на 31 апреля с.г.

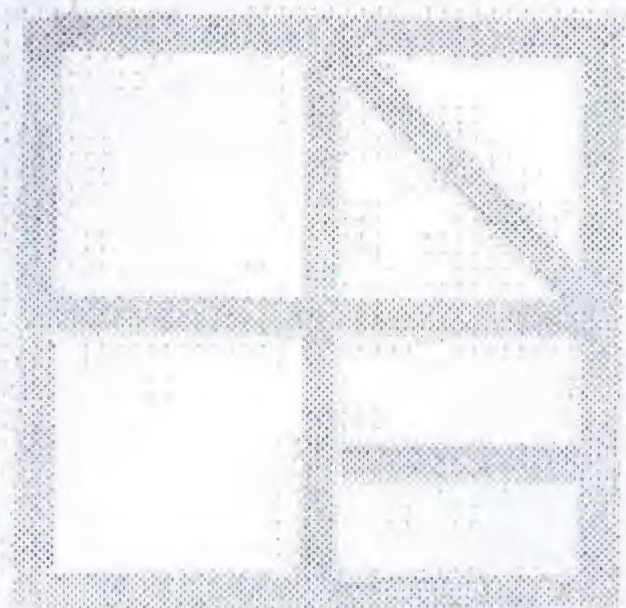
Надеемся, что наше сотрудничество будет означать дальнейший вклад к познанию инситного искусства. С нетерпением ожидаем от Вас ответа

С уважением



Штефан ТКАЧ
Ведущий Международного кавинета
инситного искусства

Додатки



SLOVENSKÁ NÁRODNÁ GALÉRIA

Bratislava, Rázusovo nábrežie č. 2 — Tel. 321-66, 338-29

ч.й.1679/71-72

Братислава, 5 марта 1973

Ким СКАЛАЦКИЙ

Укр.ССР

П о л т а в а

Гл.почтамт, до востребования

Уважаемый товарищ Скалацкий!

Сердечно Вас благодарим за каталоги ''Национальная станковая живопись Полтавщины 18-20 ст.", которые Вы нам прислали. Ваша статья, а ткаже картинная часть каталога и внушительное количество экспонатов дают нам ясное представление об этойинтересной выставке с которой и Вас сердечно поздравляем. В связи с этим мы можем только опять высказать свое сожаление, что советские инситные художники не приняли участие на 3.Тренале, а советские теоретики на нашем симпозиуме. Надеемся, что в будущем наше сотрудничество будет развиваться более успешно и мы будем иметь удовольствие принять в Братиславе и Вас лично.

Надеемся, что Вы получили наше письмо, в котором мы Вас просили о написание статьи для следующего номера нашего бюллетеня. По нашему мнению, Вы могли бы написать на тему, которой была посвящена Ваша выставка и Ваше введение в каталоге. Как мы Вам уже писали, расчитываем со статьей размером на 7-8 страниц и с большим количеством черно-белых и цветных фотографий, или диапозитивов.

С Нетерпением ожидаем ответа

С товарищеским приветом



Штефан ТКАЧ

Заведующий Международным кабинетом инситного искусство

Скалацький Кім Григорович
«Козак-бандурист Микола Мамаєнко»
(дуже наукова праця)

Для службового користування музейним працівникам, кандидатам і докторам мистецтвознавства. Позапланове видання до 200-літнього ювілею М. В. Гоголя.

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ПЛ №17 від 23.03.2004.

36011, м. Полтава вул. Комсомольська, 37, ТОВ «Сімон».
Тел.: +38 (05322) 2-76-52, факс: +38 (05322) 7-05-87

korobkin@simon.com.ua www.simon.com.ua

Віддруковано у друкарні видавництва «Сімон».

На обкладинці:
Ф.Стовбуненко. Козак-бандурист. 1893р.
Збірка В. Кулі (Київ). Атрибуція і реставрація автора.